



Marges

Revue d'art contemporain

26 | 2018

Instrumentalisations de l'art

Désir vert : négocier avec la bonne conscience environnementale

Greenwashing: Dealing With a Wishful Environmental Awareness

Bénédicte Ramade



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1372>

DOI : 10.4000/marges.1372

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 19 avril 2018

Pagination : 60-74

ISBN : 978-2-84292-805-6

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Bénédicte Ramade, « Désir vert : négocier avec la bonne conscience environnementale », *Marges* [En ligne], 26 | 2018, mis en ligne le 19 avril 2020, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1372> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1372>

Désir vert : négocier avec la bonne conscience environnementale

/1 Michel Pastoureau, *Vert, histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2013, p. 218 et p. 221.

/2 J'emprunte ici la formule à Marco Benatti, « Greenwashing or Greenwashing? » dans *Greenwashing Environment: Perils, Promises and Perplexities*, cat. exp., (Turin, Fondation Sandretto Re Rebaudengo, du 29 février au 18 mai 2008), Turin, The Bookmakers, 2008. Cependant, l'auteur dans ce texte n'exploite pas le concept de *greenwashing*, se cantonnant à une bonne formule. On pourra traduire ce néologisme par « désir vert ».

« Le phénomène a pris une telle ampleur qu'il est devenu aujourd'hui difficile, dans le monde foisonnant des marques et des signes, de mettre en scène la couleur verte sans que celle-ci prenne aussitôt une dimension écologiste, à un titre ou un autre... Tout un courant de pensée semble avoir confisqué l'usage et la symbolique du vert. Celui-ci n'est plus tant une couleur qu'une idéologie... Autrefois délaissé, rejeté, mal aimé, le vert est devenu une couleur messianique. Il va sauver le monde/1. »

Ainsi que le conte Michel Pastoureau dans son histoire du vert à travers les âges, cette couleur est devenue synonyme d'un idéal écologique, de vertu environnementale, à la manière dont un brin d'herbe agit comme métonymie de la nature. La photographie n'échappe pas à ce phénomène de verdissement et cette histoire débute dès les années 1860 aux États-Unis, avec l'instrumentalisation d'ensembles d'images à des fins politiques. Depuis, l'imagerie de la nature s'est souvent retrouvée aux prises d'interprétations critiques et d'usages confinant à une manipulation plus ou moins bien intentionnée. Quant aux pratiques artistiques et curatoriales contemporaines de la nature, elles doivent désormais constamment négocier avec une aspiration écologique pour leur sujet, un *greenwashing*/2 plus ou moins subliminal et idéologique, une bonne intention écologique activée autant par le commissaire, l'institution, que par son public. Cette historiographie du verdissement convoque une interrogation à propos de l'instrumentalisation même de certaines formes de représentation de la nature. Car ce type d'instrumentalisation mérite d'être distingué d'autres

conceptions utilitaristes de l'art, autant en raison de sa constance à travers l'histoire que d'un étrange consensus formé par les artistes, les institutions et surtout les spectateurs, consensus dont la force d'interaction constitue une clef d'analyse spécifique inédite.

Une instrumentalisation originelle

La plupart des études consacrées à la photographie de paysage aux États-Unis s'accordent sur l'année 1861 pour dater les premières pressions exercées par les élites intellectuelles sur les décideurs politiques en faveur de la protection de certains sites naturels. Celles-ci s'appuient sur la diffusion d'une première série du photographe Carleton Watkins réalisée dans la vallée du Yosemite^{/3}. Cet ensemble de trente plaques de grand format dites « mammoth » et d'une centaine de vues stéréoscopiques est alors utilisé par l'homme politique Thomas Starr King, par l'architecte de Central Park Frederick Law Olmsted et par le photographe lui-même auprès du gouvernement américain afin que ce dernier garantisse la protection de tels territoires naturels. Les photographies prises en Californie par Carleton Watkins sont notamment exposées à la galerie Goupil de New York à la fin de l'année 1862^{/4} et cette exposition semble jouer un rôle prépondérant dans l'élaboration et la diffusion d'une pensée préservatrice de la nature. Cette série et son application concrète à une prise de décision politique participent à l'édification de l'environnementalisme américain et constituent une « preuve » indéniable du lien qui va se tisser entre les arts visuels et la protection de la nature sur le territoire américain. L'ironie du sort veut que cette campagne d'information ait été commandée à Watkins par une compagnie aurifère dans un but prospectif, un détail que les commentateurs sont toutefois prêts à oublier, obnubilés par leur interprétation environnementale. De plus, les textes officiels de la classification du parc Yosemite en zone protégée insistaient clairement sur l'objectif de cette protection : « il fallait garantir son état originel afin d'attirer les touristes dans l'État et soutenir l'envergure nationale de la Californie^{/5} ». Mais l'aspiration verte fait fi de ce « détail ». S'il s'agit là d'un cas récent de verdissement, il a pris pour matière une photographie hautement manipulée dès ses origines.

Cette utilisation de la photographie (et plus généralement des images, puisque les peintures de Bierstadt du parc du Yosemite circulaient à la même époque et avec le même succès) répondait à une raison politique, une spiritualité séculière (prêtant aux paysages sauvages des vertus rédemptrices et salvatrices), à des intérêts économiques et touristiques et une raison patriotique bien davantage qu'un

^{/3} *Era of Exploration. The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*, cat. exp., (Buffalo, The Buffalo Fine Arts Academy, Albright-Knox Art Gallery, New York, New York Metropolitan Museum of Art), 1975 ; Deborah Bright, « The Machine in the Garden Revisited: American Environmentalism and Photographic Aesthetics », *Art Journal*, vol. 51, n° 2, été 1992, p. 60-71 ; *Visions of America. Landscapes as Metaphor in the Late Twentieth Century*, cat. exp. (Denver, Denver Art Museum, Columbus, The Columbus Museum of Art), New York, Harry N. Abrahams, Inc. Publishers, 1994 ; François Brunet et Bronwyn Griffith (sld), *Visions de l'Ouest, Photographies de l'exploration américaine, 1860-1880*, cat. exp. (Giverny, Musée d'Art Américain, du 10 juillet au 31 octobre 2007), Paris, Terra Foundation for American Art, RMN, 2007.

^{/4} *American Sublime, Landscape Painting in the United States, 1820-1880*, cat. d'exp., (Londres, Tate Britain), Londres, Tate Publishing, 2002.

^{/5} Leo Hickman, « Carleton Watkins and the Photographs That Saved Yosemite », *The Guardian*, 30 décembre 2011, [https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/dec/30/carleton-watkins-photographs-saved-yosemite], consulté le 6 janvier 2012.

/6 Alfred Runte, *National Parks. The American Experience* (1979), Lincoln, Londres, University of Nebraska Press, 1997, P. xxii.

/7 On trouve notamment beaucoup de similitudes entre la situation nord-américaine et certains pays scandinaves comme l'exposent Erland Mårald et Christer Nordlund : « À la fin du siècle, la nature nordique devient le centre des préoccupations. [...] Sous la devise du "rassemblement national", le drapeau, l'hymne national, la langue, mais aussi la nature, devinrent d'importants symboles nationaux. Cette dernière fut de surcroît présentée comme un point de ralliement démocratique : face à la nature, pauvres et riches étaient tous égaux. ». Erland Mårald et Christer Nordlund, « L'environnement nordique : du mythe à la réalité », *ARTNORD* n° 10, 2010, p. 6.

/8 Martha Sandweiss, *Print the Legend, Photography and the American West*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2002.

/9 George Perkins Marsh, *Man and Nature; Or Physical Geography as Modified by Human Action*, [1864] Cambridge (Mass), The Belknap Press of Harvard University Press, 1974,

/10 Il faut préciser qu'à l'époque ces photographes ne sont pas forcément acceptés

impératif purement écologique. « La quête d'une identité nationale distincte, bien plus que ce que l'on aura appelé "le droit des pierres", aura donné l'impulsion initiale à la préservation pittoresque⁶ », écrit d'ailleurs le spécialiste des parcs américains, Alfred Runte. L'écologie telle que nous la connaissons aujourd'hui n'est cependant pas déterminante dans la prise de décision de cette époque. D'autant que cette imagerie de l'Ouest et de ses territoires sauvages servait aussi de symbole réunificateur et pacificateur pour une population déchirée par la guerre civile⁷. La nature et les paysages sont découverts, recensés et répertoriés par plusieurs photographes (notamment Carleton Watkins, Eadweard Muybridge, William Henry Jackson et Timothy O'Sullivan), des dessinateurs et des peintres (Albert Bierstadt, Sandford R. Gifford et Thomas Moran) dont la plupart ont été enrôlés par des missions scientifiques commandées entre 1867 et 1870 par le ministère de la Guerre (pour les missions menées respectivement par Clarence King et George Wheeler), par le ministère de l'Intérieur (missions de Ferdinand Hayden et de John Wesley Powell). Elles sont également financées pour certaines par des compagnies ferroviaires et agricoles en quête de marchés à prospector, à conquérir et à publier. Elles ont façonné le paysage comme un substrat culturel d'apparence neutre et facilement compréhensible au-delà des disparités linguistiques d'une population d'immigrants d'origines diverses. La singularité écologique et géologique de certains sites n'est qu'un sujet secondaire dans ces images le plus souvent exemptes de légendes⁸. Le désir de communiquer et de partager une découverte telle que celle du Yosemite est-il dès lors encore assimilable sans discussion à une volonté de protéger l'écosystème unique de la région ? Car aucun des photographes ou des artistes susmentionnés n'a laissé de témoignage clair à propos d'un quelconque intérêt environnementaliste. Cependant la publication en 1864 de l'ouvrage de George Perkins Marsh (1801-1882), *Man and Nature; Or Physical Geography as Modified by Human Action*⁹, montre qu'une conscience environnementale se développait bel et bien parmi les élites intellectuelles que les artistes fréquentaient¹⁰.

Il s'écrit aussi communément que les images des sites remarquables du Yellowstone réalisées par William Henry Jackson en 1871, ont joué un rôle décisif à l'hiver 1872 dans l'adoption très rapide de la loi promulguant les parcs nationaux. Ces images sont alors diffusées sous forme de luxueux albums offerts aux sénateurs, d'une exposition mêlant tableaux, photographies et spécimens dans une des salles du Sénat et plus modestement, sur des supports stéréoscopiques. Les analyses courantes de ces images ne font pas l'économie d'une projection excessive quant à leur impact politique. Une enquête aura

toutefois permis de relativiser leur rôle, celle de l'historien Howard Bossen/¹¹. Il attribue en effet la légende « écologique » auréolant les images de Jackson, à Robert Taft, auteur en 1938 de *Photography and the American Scene. A Social History 1830-1889*, qui arrangea les faits afin de faire de ces photographies, des outils politiques décisifs et puissants. « Taft a manipulé les procès-verbaux. Sa raison, consciente ou non, était d'étayer sa foi dans le pouvoir de la photographie à constituer une preuve décisive. En faisant cela, il a créé un mythe. [Beaumont] Newhall, comme d'autres auteurs respectés, a perpétué ce mythe/¹². ». Si Jackson défendit effectivement aux côtés du Sénateur Pomeroy du Kansas, le principe de parc national pour le Yellowstone, ses images ne semblent pas avoir suffi à elles-seules à motiver le vote. Il faut d'ailleurs reconnaître aux toiles monumentales de Thomas Moran (membre de l'expédition Hayden) d'avoir tout autant impressionné certains hommes politiques par leur échelle et leurs couleurs. Les illustrations produites à partir des vues de Moran avaient émaillé des comptes rendus très populaires du *Scribner Monthly Magazine* en 1871 avant que le tableau *Grand Canyon of the Yellowstone* (1872) ne soit exposé au Congrès puis acheté par le Ministère de l'Intérieur pour la somme, colossale à l'époque, de 10 000 \$. Cette exposition et cette vente attestent de la renommée et de la portée de l'œuvre de Thomas Moran dans l'histoire environnementaliste américaine. Elle aura été sans doute aussi décisive que la série photographique de Jackson publiée elle aussi en 1871 afin d'attester des merveilles du Yellowstone ainsi que le démontre Howard Bossen/¹³. Ces informations corroborées par Paul Lindholdt nuancent assurément l'éloge écologique aujourd'hui de rigueur lorsqu'on étudie l'histoire de la création des parcs nationaux/¹⁴. Si on ne saurait récuser le rôle essentiel des images peintes et photographiques dans la promulgation de cette loi de protection des zones naturelles d'exception qui constitua le patron des lois environnementales promulguées au cours du 20^e siècle il convient donc d'avoir à l'esprit que leur efficacité présumée est largement le produit d'une reconstruction historique/¹⁵.

Bien plus récemment, ces images ont une nouvelle fois subi une forme d'instrumentalisation sous la forme d'un verdissement appuyé. Le 30 décembre 2011, le critique Leo Hickman du quotidien britannique *The Guardian*, à la faveur d'une exposition au Getty Center de Los Angeles et d'une publication extensive consacrées aux plaques grand format de Watkins, titrait en effet avec enthousiasme : « Carleton Watkins and the Photographs That Saved Yosemite » enchaînant les commentaires laudatifs : « [...] les trente images prises des ravins vertigineux de la vallée, des cascades et des arbres monumentaux ont

comme des artistes, ils sont d'abord vus comme des techniciens. Cependant, leur exposition dans des galeries d'art nous conduit à appeler d'ores et déjà ces photographes, des artistes.

¹¹ Howard Bossen, « A Tell Tale Retold: The Influence of the Photographs of William Henry Jackson on the Passage of the Yellowstone Park Act of 1872 », *Studies in Visual Communication* n° 1, vol. 8, hiver 1982, p. 98-109.

¹² *ibid*, p. 100.

¹³ Bossen rapporte notamment qu'en 1871-1872, le *New York Times* peine à croire les comptes-rendus rédigés par Hayden et n. p. Langford. Les documents photographiques ont alors servi de preuve irréfutable de la richesse et de la diversité des lieux découverts à Yellowstone. *ibid*, p. 102.

¹⁴ Paul Lindholdt, « From Sublimity to Ecopornography: Assessing the Bureau of Reclamation Art Collection », *Journal of Ecocriticism* n° 1 vol. 1, janvier 2009, p. 8.

¹⁵ De plus, l'intérêt des institutions correspondait dans les années 1950 à la redécouverte et à la réhabilitation d'images considérées jusque-là comme scientifiques et informatives. Il s'est ainsi produit une double instrumentalisation à leur

endroit : politique, les affublant d'une idéologie, et d'une manipulation visant à faire de documents des œuvres à part entière.

/16 Voir édition électronique, [<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/dec/30/carleton-watkins-photographs-saved-yosemite>], consulté le 6 janvier 2012.

/17 Kevin Michael Luca, Anne Teresa Demo, « Imaging Nature: Watkins, Yosemite, and the Birth of Environmentalism », *Critical Studies in Media Communication* n° 3, vol. 17, septembre 2000, p. 241.

directement inspiré à Abraham Lincoln – alors à Washington, D.C., 2 000 miles plus loin, absorbé par la guerre civile – de signer la loi permettant de sécuriser à perpétuité cette région sauvage et intacte pour “l’usage du public, son divertissement et ses vacances”^{/16} ». Et Hickman n’est pas un cas isolé, car Kevin Michael Luca et Anne Teresa Demo témoignent d’aussi peu de retenue dans leur récit de l’influence environnementale de ces mêmes images : « Carleton Watkins appuya sur le déclencheur, Abraham Lincoln signa, la région du Yosemite était “sauvée” et l’environnementalisme était né. Ce ne fut pas si simple, mais presque^{/17} ». Ces commentateurs actuels projettent une aspiration environnementale nourrie de bonnes intentions certes, mais hautement problématique tant elle occulte la complexité de ces images et oblitère une partie de leur contexte.

Une photographie engagée révisée

Le phénomène s’est également produit avec les corpus d’Ansel Adams et d’Eliot Porter. S’ils sont différents des précédents car notoirement environnementalistes dans le sens où nombreux ont été leurs ouvrages publiés par le Sierra Club, lobby de défense de l’environnement dont la stratégie était de publier des *coffee table books* à fibre environnementale à partir des années 1950, une réécriture tout aussi orientée idéologiquement a récemment été effectuée. L’engagement d’Ansel Adams et Eliot Porter est donc, à la différence des pionniers du 19^e siècle notoire. Le regain d’intérêt du public pour la nature grandiose et éternelle que symbolisait la *wilderness* – quintessence de la grande nature sauvage et inviolée – est largement nourri par les images de ces chantres d’une nature intacte, sentinelles de territoires en voie de disparition. Tel est le rôle de leurs photographies publiées avec le concours et le prestige du Sierra Club. Fondée par John Muir au 19^e siècle, l’association en faveur de la protection de la nature gagne en notoriété à partir du milieu des années 1950 en publiant de beaux livres au format portfolio – *coffee table books* – consacrés aux grands paysages de l’Amérique. Ils entretiennent une quasi-contradiction visuelle, les images montrant des paysages perçus comme éternels malgré leur fragilité et la menace objective subie. L’activisme de salon offert par le Sierra Club à ses sympathisants consiste à apporter son soutien à l’organisation en achetant un livre destiné à financer des campagnes de sensibilisation et de pression sur les autorités publiques. Cette action confortable participe d’un activisme bourgeois et raisonné (avant la déferlante contre-culturelle protestataire de la seconde moitié des années 1960). La stratégie est bien en place : défendre l’environnement sans effrayer ou culpabiliser le

citoyen tout en faisant pression sur les politiques. L'historien Finis Dunaway en dresse un constat sévère : « La série des “*Exhibition Formats*” perpétuait la tradition de la jérémiade environnementale, associant les mots aux images afin de juger et condamner la société américaine/**18**. ». *This Is the American Earth* initie en effet cette veine pédagogique en articulant quarante-quatre photographies d'Ansel Adams, Eliot Porter, Philip Hyde, Edward Weston et Margaret Bourke-White aux analyses de Nancy Newhall ainsi qu'à un texte d'un des membres de la Cour Suprême, réputé pour ses positions en faveur de l'environnement : William O'Douglas. Le plaidoyer est invariablement le même : les paysages de l'Amérique sont menacés et doivent être surveillés. Exposition en 1955 devenue publication en 1960, *This Is the American Earth* perpétue le genre du prosélytisme environnemental né au 19^e siècle alors même qu'en ce début de décennie, l'environnementalisme est en plein essor, frappé par le retentissement de la publication de *Silent Spring* par Rachel Carson, une scientifique indépendante qui dénonce en 1962 le scandale de l'usage des pesticides comme les DDT. Dès lors, l'environnementalisme fait un autre usage de la photographie délaissant progressivement les stratégies implicites du Sierra Club (rapidement perçues comme rétrogrades) au profit d'une prise d'image plus informative, montrant pollutions et dysfonctionnements en une stratégie de l'explicite et du choc. Un genre que, ni Ansel Adams, ni Eliot Porter, n'ont jamais prisé, préférant perpétuer la grande tradition de la *Nature Photography*. Or, ces dernières années, des expositions comme celles consacrées à Ansel Adams au Getty Center en 2014/**19** et à Eliot Porter en 2006/**20**, ont justement tenté d'en réhabiliter le classicisme photographique tout en soulignant leur incidence environnementale. Concernant Porter, l'exposition consacre un volet aux séries consacrées à David Thoreau, chantre libertaire d'un retour à la nature avec *Walden* (1854) dont des extraits étaient illustrés dans l'ouvrage *In Wilderness Is the Preservation of the World* (1962), *The Place No One Knew: Glen Canyon on the Colorado* (1963), tentant de contrer la destruction d'un territoire naturel par la construction d'un barrage hydroélectrique. L'entreprise sera vaine, mais il est très symptomatique que Martineau, commissaire de l'exposition et auteur du catalogue en 2006, insiste sur l'incidence de l'ouvrage de Porter sur l'adoption par le gouvernement du *Wilderness Act* en 1964. Il précise que le projet dormait sur les tablettes du Congrès depuis 1956, sous-entendant ainsi le pouvoir d'influence des images de Porter/**21** et pour mieux nuancer l'histoire de ce fiasco.

Quant à la modeste présentation d'Adams en 2014, elle est centrée sur un des fameux *Museum Set Edition of Fine Prints* réalisés par le

/18 Finis Dunaway, *Natural Visions. The Power of Images in American Environmental Reform*, Chicago/Londres, Chicago University Press, 2005, p. 119.

/19 « In focus: Ansel Adams », Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 18 mars-20 juillet, 2014.

/20 « Eliot Porter, In the Realm of Nature », 13 juin-17 septembre 2006, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

/21 Paul Martineau, *Eliot Porter, In the Realm of Nature*, catalogue d'exposition, (Los Angeles, J. Paul Getty Museum), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2012, p. 19.

/22 Corporate Watch,
« Greenwash Fact Sheet »,
cité par Adrian Parr,
Hijacking Sustainability,
Cambridge (Mass),
London, The MIT Press,
2009, p. 16.

/23 Nadine Barth (sld),
Vanishing Landscapes,
Londres/Cologne, Frances
Lincoln Limited, Dumont
Buchverlag, 2008.

photographe à partir de 1980. Cet ensemble de vingt-cinq images (dont dix sont choisies par Adams lui-même et quinze par l'acheteur, à partir d'une sélection drastique de soixante-dix références) est introduit par un texte de présentation insistant lourdement sur l'engagement environnemental du photographe. Certes, Adams est membre du Sierra Club depuis 1919 et profite également du fait que le président Ford lui demande un cliché pour la Maison-Blanche en 1975, pour lui adresser une liste de doléances environnementales... restées sans suite. Le texte introductif en soulignant cette anecdote la transforme en gage de bonne foi écologique, orientant incontestablement la visite de l'exposition dans une veine idéologique. Alors même que le modèle du Sierra Club, hérité du 19^e siècle, semble d'un classicisme que l'on pourrait trouver dépassé aux yeux de l'évolution des dysfonctionnements environnementaux et de leur échelle, il semble que des institutions comme le Getty Museum remodelent l'histoire de la *Nature Photography* en la nimbant d'une aura écologiste. L'intention pourrait relever du *greenwashing* communément admise: « [Les analystes indépendants de] Corporate Watch désignent cette technique du *greenwashing* [écoblanchiment] comme la manœuvre effectuée par des entreprises destructrices sur le plan environnemental et social, afin de protéger et d'étendre leur marché ou leur position dominante en s'affichant comme des amis de la terre/22. ». Le Getty n'a pas à redorer un quelconque blason environnemental et n'est pas impliqué dans des dérives en la matière. Mais il contribue toutefois à un mouvement plus global de révision du statut de la photographie de nature et de paysage pour la convertir en photographie environnementale et donc renforcer la mythologie qui fait des États-Unis le berceau de la protection de la nature. Ainsi, par sa constitution et son histoire, ce genre photographique est directement en prise avec une instrumentalisation, une manipulation de ses contenus, jusque dans une réécriture contemporaine de son histoire et de son pouvoir d'influence environnemental.

Instrumentalisation éditoriale

Je voudrais revenir maintenant sur l'un des modèles précédemment évoqués, celui de la publication *This Is American Earth*, association de paysages et représentations de la nature, sous forme de portraits botaniques, géologiques ou fauniques, chapeautés d'un texte militant inspiré. *Vanishing Landscapes*/23, dirigé par Nadine Barth en 2008, en reprend la logique, verdissant parfois avec bien peu de tact, des images dont l'intentionnalité environnementale semble plus que fortuite. En cela, il me semble opérer suivant des stratégies

qui répondent de la superficialité marketing du *greenwashing* d'exécution/**24**, destinée ici à promouvoir une veine écologiste par effet de contamination. La présence dans ce livre de textes délibérément écologistes est en cela significative: l'un écrit par Karsten Smid, représentant de Greenpeace, en appelle à une prise de conscience sous le titre « Why We Must Act Now », tandis que l'autre est un entretien conduit par Barth avec le directeur du Postdam Institute for Climate Change à propos de la disparition de certains paysages en raison du réchauffement climatique. Avec pareille introduction, même les paysages marins quasiment abstraits d'Hiroshi Sugimoto prennent une teinte « verte », à l'instar de ceux photographiés par Thomas Struth, Lidwien van de Ven ou Ann My Lê, dont l'engagement environnemental n'est pourtant pas déterminant dans les prises de vue. En plus de l'influence de ces textes, l'ouvrage joue d'effets de contamination entre des paysages implicites (non contextualisés, plutôt avarés d'explications visuelles quant à leur condition environnementale, sociale ou politique) et d'autres, plus explicites, représentant frontalement un cas de pollution ou de rupture écologique (Robert Adams, Joel Sternfeld, Edward Burtynsky). Dans le cadre de cette publication, le lecteur est clairement instrumentalisé (induit en erreur) par les textes principaux, l'absence de textes d'accompagnement pour les œuvres, et le parasitage occasionné par certaines images très « écologistes » sur d'autres, beaucoup plus évasives. La tradition d'un activisme bourgeois fort superficiel se trouve ici respectée à la lettre, dans la droite lignée du Sierra Club, générant une instrumentalisation stérile qui n'engage pas vraiment la conscience du feuilletteur mais le conforte dans un engagement de surface.

La collection constituée par le Nevada Museum of Art de Reno adopte de la même façon cette stratégie dans l'une de ses publications célébrant sa collection permanente – *The Altered Landscape* –, constituée à partir de 1990 autour de la notion de paysage dégradé et de prise de conscience des enjeux écologiques, avec pour objet de collection la photographie de paysage et la photographie environnementale. Un premier bilan est publié en 1999 avec une sélection d'images et des essais parfaitement nuancés sur les enjeux générés par les photographes, allant de la critique sociopolitique à l'environnement/**25**. L'édition de 2011 marque un changement de cap dans la perception de cet ensemble unique dédié à une photographie de paysage critique. Liée à la fondation en 2009 du Centre for Art + Environment et à une itinérance de la collection, la nouvelle édition dirigée par Ann M. Wolfe regroupe des textes bien plus courts que dans l'opus précédent, signés de Lucy Lippard, W.J.T. Mitchell et Geoff Manaugh, avec pour sous-titre: *Photographs of a Changing*

/24 Florence Benoît-Moreau, Béatrice Parguel, « Protéger les consommateurs du “greenwashing” subliminal », *The Conversation*, 14 décembre 2016, [<https://theconversation.com/protéger-les-consommateurs-du-greenwashing-subliminal-69083>], consulté le 14 décembre 2016.

/25 Peter E. Pool (sld), *The Altered Landscape*, Reno, University of Nevada Press / Nevada Museum of Art, 1999.



Hicham Berrada, *Celeste*,
2014, vue de l'exposition
« The Edge of the Earth:
Climate Change
in Photography and Video »,
2016 © Riley Snelling,
Ryerson Image Centre.

Environnement. Conservant d'un livre à l'autre certaines reproductions d'œuvres, il est saisissant de voir comment l'interprétation de ces mêmes images s'est modifiée du fait même de ce changement d'ambition signalé par le sous-titre et de leur réorganisation suivant une narration visuelle différente. Ici aussi, c'est la contamination entre des images ouvertes (c'est-à-dire « sans agenda politique ») et des images militantes qui génère un pâle filtre vert. Ainsi, l'image d'un cratère de météorite photographié par le cinéaste Wim Wenders en Australie est-elle précédée d'une photographie en noir et blanc de Frank Gohlke, montrant une vallée sauvagement déboisée, puis suivie d'une vue aérienne de l'ancien cratère volcanique où l'artiste James Turrell aménage un observatoire depuis les années 1970. Les liens sont conceptuellement ténus, mais visuellement, l'image de Gohlke verdit les suivantes. Ici, le désir vert est bien celui de l'institution cherchant à offrir un contenu plus grand public, à « simplifier » visuellement sa collection sans doute trop polarisante et engagée dans sa version initiale. Une fois encore, l'instrumentalisation agit dans sa dimension la moins intéressante : une sorte de prosélytisme environnemental *soft*, qui n'incite pas le lecteur à s'emparer du contenu et à prendre position.

/26 *Museum*, « Museums and Environment », n° 1/2, vol. XXV, 1973.

/27 Georges-Henri Rivière, « Role of museums of art and of human and social sciences », *ibid.*, p. 26-44.

Intérêts institutionnels et désirs écologiques

L'instrumentalisation à visée écologiste générée par une exposition répond-elle des mêmes travers ? Ce serait réducteur car elle n'est pas toujours pernicieuse, pas plus que le spectateur serait forcément innocent dans la réception des faits et actes qui lui sont soumis. La présence des questions environnementales au musée agite les institutions depuis l'émergence même de l'écologie au niveau sociétal. Ainsi, en 1973, *Museum* consacre un numéro à cette problématique s'interrogeant à propos de la façon d'informer le spectateur sur la crise écologique en train de se développer/26. L'essentiel des articles analysait plutôt des cas d'expositions produites par des musées des sciences et des zoos. Georges-Henri Rivière (fondateur du Musée national des arts et traditions populaires à Paris) fut le seul à porter la discussion dans le domaine des arts, plaçant pour une contribution culturelle au sujet de l'écologie plutôt que pour une vision exclusivement naturelle/27. Toutefois, il n'assignait aux œuvres d'art qu'une fonction illustrative et non active. Par la suite, en 1992, Jean Davallon, Gérard Grandmont et Bernard Schiele dirigent *L'Environnement entre au musée*, un ouvrage fondamental toujours pertinent et s'interrogeant sur la faculté de l'institution muséale à se positionner comme média, sur sa pertinence à prendre part au débat écologique

/28 Jean Davallon, Gérard Grandmont, Bernard Schiele (sld), *L'Environnement entre au musée*, Lyon/Québec, Presses Universitaires de Lyon/Musée de la civilisation de Québec, 1992, p. 19.

/29 « Sublime, Les tremblements du monde » a été commissariée par Hélène Guénin pour le Centre Pompidou-Metz de février à septembre 2016, chevallant le paysage à des conditions écologiques au fil de nombreuses salles. L'exposition « Ends of the Earth, Land Art to 1974 » (novembre 2012 – janvier 2013) présentée à la Haus der Kunst de Munich, articulait le mouvement américain avec des problématiques environnementales suivant une logique contestable.

parfois houleux, mais surtout, à être prescripteur en la matière. « Quelle est au fond la vraie mission du musée face aux questions d'environnement? L'institution muséale elle-même est confrontée à de graves questions lorsqu'elle traite de l'environnement. Le musée est-il un lieu de recherche, un lieu d'apprentissage, un lieu d'encouragement du changement social ou toutes ces choses à la fois? Les musées doivent-ils se contenter d'offrir une juste information pour une prise de décision éclairée de la part des publics et des décideurs ou doivent-ils se faire les avocats d'une cause? Doivent-ils jouer un rôle actif dans la formation d'une opinion publique/**28**? ». La méfiance apparaît envers ce sujet à la fois politique, scientifique et social, l'inquiétude étant grande quant à une approche partisane, du moins idéologique, pour ces institutions à l'identité versatile, entre média, agora et pôle scientifique de conservation.

Nous étions en 1992, qu'en est-il depuis? De fait, aucune grande institution publique (aux États-Unis comme en Europe) n'a produit d'exposition significative sur l'écologie dans le domaine des arts, le sujet étant distillé dans des approches plus globales sur la nature ou le paysage/**29**.

C'est désormais à l'exposition qu'est plus clairement dévolu le rôle de média d'opinion, la liberté d'aborder ce sujet d'actualité, lequel est tiraillé entre les influences politiques et scientifiques. Auréolée de l'expertise de l'institution qui la produit, elle se positionnerait ainsi comme prescriptrice d'une contre-histoire – d'une alternative aux médias journalistiques, aux discours politiques – et comme organe de médiation de contenu scientifique. Dans quel but? Quel serait l'intérêt de l'institution à instrumentaliser? Si celui-ci peut être plutôt lisible – en s'arrogant une expertise écologique, le musée ou l'espace d'exposition reçoit la gratification d'être perçu comme écologiquement impliqué et responsable –, qu'en serait-il de l'intérêt du commissaire? Il répond autant d'un désir vert émaillé de bonnes intentions sincères (et parfois naïves si elles sont ponctuelles) ou d'opportunisme. L'instrumentalisation s'apparenterait alors à de la mauvaise foi, procurant une bonne conscience cosmétique, une vaporisation verte, un nimbe vertueux.

La bonne intention écologique comme instrumentalisation

Mais ce que j'aimerais interroger ici, c'est l'instrumentalisation à laquelle peut se livrer en retour le spectateur lui-même dans le cadre d'une exposition sur l'environnement ou à saveur environnementale, pour les plus superficielles. Car le visiteur de ces productions n'est



Sharon Stewart, *The Toxic Tour of Texas*, 1989-1992, vue de l'exposition « The Edge of the Earth: Climate Change in Photography and Video », 2016. © Riley Snelling, Ryerson Image Centre.

/30 Umberto Eco,
« La surinterprétation
des textes », *Interprétation
et surinterprétation*, Paris,
PUF, 1996, p. 42-43.

/31 Jean Davallon,
« Pourquoi considérer
l'exposition comme
un média? »,
Médiamorphoses n° 9,
2003, p. 29.

lui-même pas une oie blanche. Il arrive avec les attentes générées par le sujet, les mots-clefs qui le configurent (recyclage, pollution, nature, terre, écologie, etc.), la couleur des typographies (de préférence verte), le visuel d'accroche (poignant, ravissant, catastrophique), la probité de l'institution d'accueil, afin d'être guidé dans la densité des informations véhiculées sur le sujet. Autant d'éléments qu'Umberto Eco qualifie, à propos des enjeux d'interprétation et de surinterprétation, d'« automatismes associatifs communément considérés comme efficaces », nourrissant « un mécanisme de l'analogie/30 ». Le visiteur vient le plus souvent avec une idée préconçue du sujet (plutôt difficile à identifier), une capacité d'auto-influence qui, en retour, teintera le contenu observé. Ainsi que l'analyse Jean Davallon, « l'engagement du visiteur dans l'activité de production de signification, telle qu'attendue par le producteur, ne peut résulter *in fine* que d'un guidage de l'interprétation du premier. Autrement dit, l'organisation sémiotique de l'exposition ne saurait se réduire à une articulation d'unités de signification déjà toutes faites, mais elle prend plutôt la forme d'une anticipation de la coopération du visiteur à la production de signification/31 ». Et il poursuit en qualifiant la place du spectateur de coopération avec le système même de l'exposition. C'est donc un point à prendre en compte : présumer de la part de désir vert du spectateur dans le processus d'instrumentalisation, un désir d'être instrumentalisé. Même une proposition dont le coefficient écologique serait peu élevé, pourrait ainsi se retrouver comprise comme fortement écologique en raison du désir de bien faire du spectateur, de son appétence pour le sujet, de son envie de s'investir dans le débat global sur l'environnement. Ce désir active un raisonnement, un discours, une modalité de visite qui instrumentalisent à leur tour le regard sur les œuvres, leur interprétation, un *greenwashing* difficile à saisir et quantifier, mais bien tangible. À la manière des institutions qui relisent des corpus à l'aune de l'écologie ou d'une conscience environnementale, le spectateur opère donc lui aussi, plus ou moins implicitement, une manipulation des contenus, l'amplitude de ce verdissement dépendant du discours présenté dans le parcours, et de l'articulation entre des œuvres équivoques et d'autres plus didactiques. Marie-Sylvie Poli dans son analyse « L'exposition produit-elle du discours médiatique? » confirme ce dialogue implicite : « [...] dans l'exposition, le discours expographique, est un miroir où le public construit du sens en accord avec ses cadres de pensée préalables. [...] Le premier distinguo tient au fait que l'exposition en tant que dispositif n'existe que par l'acte volontaire (se déplacer, se rendre à, payer, regarder, lire, entendre, piétiner...) de celui ou de celle qui a voulu s'y rendre et qui s'y trouve

effectivement en train de “travailler” du sens. Autant d’ailleurs qu’il est “travaillé” par les images, clichés, représentations qui s’imposent à tout visiteur, qu’il en soit conscient ou non/**32** ». Il est donc presque impossible de prévoir complètement la réception du spectateur, son état d’esprit, son degré d’implication dans l’expérience sensible que lui procurera un parcours d’exposition, son désir de s’informer grâce à la médiation rédigée, tout autant que penser qu’il sera parfaitement passif et compréhensif. Reste à qualifier cet implicite écologiste que le visiteur attribue à une exposition où le sujet est seulement périphérique : pourquoi celui-ci devrait-il nécessairement être envisagé par sa capacité de nuisance ? Au regard de l’histoire de l’engagement fortuit ou intentionnel de l’art au service du discours écologiste et de la protection de l’environnement, cela semble constituer une moralisation excessive de ce phénomène qui fait partie de l’ADN même de tout sujet sur l’écologie.

De récentes études comme celle de Fiona R. Cameron ont d’ailleurs démontré, à partir d’un échantillon de 2 100 visiteurs de musées et de centres des sciences en Australie (Sydney, Melbourne) et aux États-Unis (Jersey City, l’état du New Jersey et New York), que ceux-ci attendaient clairement encore plus d’engagement critique de la part des institutions muséales dans le débat environnemental et pas seulement d’obtenir de l’information ; qu’ils souhaitaient recevoir une expertise dans le débat afin de guider leurs usagers/**33**. Tout en préservant la neutralité politique de l’institution, les groupes sondés ont tous émis le souhait de voir le musée opérer des clarifications des débats publics et médiatiques, de contextualiser historiquement les enjeux discutés dans la sphère sociale et politique. Dès lors, pourquoi dénoncer une instrumentalisation partielle de ces mêmes contenus par celles et ceux qui y sont exposés volontairement, en toute connaissance de cause ? En rendant perplexe un visiteur par le rapprochement physique de la vidéo d’une explosion bleutée dans un paysage filmé depuis une fenêtre (Hicham Berrada, *Celeste*, 2014) et de trois photo-textes réalisés au Texas à la fin des années 1980 par l’activiste et photographe Sharon Stewart (*The Toxic Tour of Texas*, 1989-1992), documentant ainsi un vaste cas de pollution du territoire de l’État affectant la santé de ses habitants, l’exposition que j’ai dirigée en 2016 à Toronto, « The Edge of the Earth, Climate Change in Photography and Video/**34** », a justement anticipé le désir vert du spectateur et sa propension à projeter des présomptions écologistes sur des œuvres. Ainsi, d’après les observations que j’ai pu mener conjointement avec les équipes de médiation de la galerie universitaire, la perplexité du spectateur devant une œuvre aussi libre d’interprétation que celle de Berrada a le plus

/32 Marie-Sylvie Poli, « L’exposition produit-elle du discours médiatique ? », *ibid.*, p. 41.

/33 Fiona R. Cameron, « Climate change, agencies and the museum and science centre sector », *Museum Management and Curatorship* n° 4, vol. 27, 2012, p. 317-339.

/34 L’exposition organisée par l’auteure de ce texte, a été produite par le Ryerson Image Centre de Toronto entre septembre et décembre 2016, et a rassemblé des photographes environnementaux nord-américains, des photos de presse du Fonds Black Star, et des artistes contemporains du Canada, des États-Unis, de France et de Suisse.

souvent activé un désir de s'informer davantage. En suscitant la curiosité du visiteur avec une œuvre dont le « message écologique » est liminal, pour ensuite le conduire devant une œuvre clairement militante, l'exposition « The Edge of the Earth » ménageait des temps d'apprentissage et des temps spéculatifs, cherchant ainsi à faire prendre conscience concrètement des effets de contamination entre les œuvres. L'espace de l'exposition est un outil versatile où l'instrumentalisation fonctionne selon un échange dynamique entre le visiteur, l'institution et le commissaire. Le visiteur a choisi d'être là, il est consentant. L'instrumentalisation peut alors agir sur lui pour qu'il réalise combien il est au centre de l'interprétation, libre et conscient d'activer son désir vert, rouage libre d'un système dialectique, d'un jeu d'influences. L'instrumentalisation du message écologique doit donc clairement s'afficher, être consentie autant que revendiquée pour devenir productrice de sens, sinon elle relève d'une manipulation discutable dont les effets pourront susciter plus de scepticisme que d'enthousiasme pour la cause, un effet contre-productif en somme.

Bénédicte Ramade